



You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Przemoc sztuki w przestrzeni publicznej : nieunikniony konflikt czy erozja wspólnoty?

Author: Joanna Winnicka-Gburek

Citation style: Winnicka-Gburek Joanna. (2015). Przemoc sztuki w przestrzeni publicznej : nieunikniony konflikt czy erozja wspólnoty?. W: B. Dziadzia, B. Głyda-Żydek, S. Piskorek-Oczko (red.), "Sztuka w przestrzeni publicznej : artystyczne wymiary wytwarzania kapitału społecznego i kulturowego " (S. 47-65). Bielsko-Biała : Fundacja Animacji Społeczno-Kulturalnej



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Joanna Winnicka-Gburek

Adiunkt w Zakładzie Edukacji Kulturalnej na Wydziale Etnologii i Nauk o Edukacji (Uniwersytet Śląski). Zainteresowania naukowe koncentrują się wokół problemów etycznej krytyki artystycznej, estetyki i historii sztuki najnowszej.

Przemoc sztuki w przestrzeni publicznej – nieunikniony konflikt czy erozja wspólnoty?

Przyjrzyjmy się dwóm wypowiedziom filozofów reprezentujących odmienne, żeby nie powiedzieć – skrajne – stanowiska metafizyczne.

„Chciałbym objąć tym terminem (epifania – przypis JWG) wyobrażenie dzieła sztuki jako *locus* manifestacji, która sygnalizuje nam obecność czegoś, co jest w inny sposób niedostępne, a co posiada najwyższe moralne i duchowe znaczenie.”¹

„Znaczenie estetyczności polega nie tylko na jej zdolności bycia krytycznym narzędziem służącym do zgłębiania społecznych praktyk, ale także spełniania roli drogowskazu wytyczającego kierunek społecznej poprawy.”²

¹ Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości*, tłum. zbiorowe, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 772.

² A. Berleant, *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka*, tłum. S. Stankiewicz, Universitas, Kraków 2011, s. 209.

Zarówno Charles Taylor, jeden z najwybitniejszych filozofów współczesnych, jak i Arnold Berleant, rozwijający myśl Johna Deweya w swej koncepcji estetyki społecznej, nazywający doświadczenie estetyczne doświadczeniem percepcyjnym i odwołujący się do pierwotnych doświadczeń człowieka – przypisują sztuce, każdy na swój sposób funkcję pomnażania dobra. Czy można mówić o sztuce będącej „drogowskazem” i jednocześnie formą przemocy?

Przemoc sztuki publicznej a przemoc

Chyba najlepiej scharakteryzował przemoc symboliczną Pierre Bourdieu. Miała to być według niego presja tej lepiej urodzonej i lepiej wykształconej grupy społeczeństwa, która mając dostęp do wartościowych dzieł kultury, uzurpuje sobie sprawowanie władzy nad tymi, którzy nie mieli dostępu do kultury wysokiej. Nie chodzi tu o władzę w potocznym rozumieniu tego słowa, ale o prawo do narzucania innym swojej hierarchii wartości, definicji i znaczeń, a więc także prawomocnych sposobów uprawiania twórczości artystycznej. Pole artystyczne, czy też świat sztuki, jest polem walki o dominację i rywalizacji o kulturową prawomocność. Podstawową tezę teorii przemocy symbolicznej Bourdieu sformułował w sposób następujący: „Każda władza o przemocy symbolicznej, to znaczy każda władza, której udaje się narzucić znaczenia, i to narzucić je jako uprawnione, ukrywając układy sił leżące u podstaw jej mocy, dorzuca do owych układów sił swoją własną moc, to znaczy moc czysto symboliczną”.³ Z dzisiejszego punktu widzenia krytycy artystyczni i inni – stosując terminologię Bourdieu – „agenci” dominującej kultury, postępują w sposób potwierdzający diagnozy francuskiego socjologa. Czy przypadkiem nie jest tak, że przemoc symboliczna sztuki „zniewalając” w sferze wartości, symbolicznymi środkami może w niektórych przypadkach wzmacniać przemoc realną?

³ P. Bourdieu, J.-C. Passeron, *Reprodukcja*, tłum. E. Neyman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 73.

Znany amerykański teoretyk i historyk sztuki T. S. Mitchell w *The Violence of Public Art* opisał mechanizmy rządzące zjawiskiem polityczności sztuki w przestrzeni publicznej. Każde dzieło sztuki, umieszczone w sferze publicznej jest polityczne – to główna jego teza. Sztuka, która wchodzi do sfery publicznej „musi się liczyć” z tym, że zostanie odebrana jako prowokacja lub przemoc. Artysta musi się w tej sytuacji liczyć również z często spotykaną „odповідzią” publiczności, polegającą na przykład na aktach zniszczenia nazywanych wandalizmem.

Autor proponuje nam rozróżnienie trzech głównych form przemocy, które stosowane są w sztuce. Zjawisko to ma miejsce gdy dzieło sztuki 1) jest samo aktem przemocy na odbiorcach lub celem przemocy (akty wandalizmu, celowego zniszczenia); 2) używane jest jako oręż przemocy (w służbie ideologii lub środek do przymusowej reorganizacji przestrzeni publicznej); 3) reprezentuje przemoc (realistyczna imitacja aktu represji, albo pomnik jako dokument minionej przemocy).⁴ Utopijny ideał sfery publicznej, do której mógłby należeć każdy człowiek – pisze Mitchell w duchu Pierre’a Bourdieu – jest nieprawdziwy, bo oczywistym jest fakt restrykcyjnego wykluczenia z tej sfery osób nieposiadających pożądanych cech i kompetencji.

Niewątpliwie zasługą Mitchella jest zwrócenie uwagi na to, że obecnie właściwie wszystko co dotyczy sztuki dzieje się w sferze publicznej. Do nie tak dawna potencjalne skandale i konflikty miały wymiar tylko świata sztuki, ograniczonego do zamkniętych przestrzeni galerii, muzeów, prywatnych kolekcji – dziś dzięki mediom, które nadają każdemu wydarzeniu artystycznemu rozgłos niespotykany na taką skalę w przeszłości, każda sztuka staje się właściwie sztuką publiczną; sytuacja zmieniła się diametralnie. Zjawisko przemocy symbolicznej zostało zdiagnozowane jako coś normalnego dla współczesnej sztuki. „Bitwa przeniosła się do wnętrza muzeów i szkół artystycznych. Prywatność miejsca wystawy nie stanowi już ochrony dla sztuki, która dokonuje symbolicznej przemocy w stosunku do szanowanych osób publicz-

⁴ W.J.T. Mitchell, *The Violence of Public Art. Do the Right Thing*, „Critical Inquiry” 1990, nr 16, s. 889.

nych, takich jak zmarły burmistrz Chicago lub w stosunku do publicznych emblematów i obrazów takich jak amerykańska flaga lub chrześcijański krzyż.”⁵ Mitchell odnosi się tu do dwóch budzących kontrowersje wydarzeń w School of the Art Institute of Chicago (SAIC), które miały miejsce w latach A) 1988 i B) 1989 oraz do słynnej pracy C) Andresa Serrano *Piss Christ* z roku 1987.

Czy warto sięgać do tych, wydawałoby się, już bardzo odległych w czasie, amerykańskich przykładów przemocy sztuki w sferze publicznej? Przypomnienie tamtych wydarzeń pokazuje wyraźnie, że bulwersujące wtedy tematy, poruszane przez artystów, stanowią ciągle aktualny model europejskiego i polskiego „konfliktu” – dla jednych będącego kandydatem do rozbrojenia, dla drugih, wręcz przeciwnie – konstytucją demokracji radykalnej, w owym konflikcie upatrującej swój fundament założycielski.

Próba rekonstrukcji:

A) W maju 1988 roku, jeden ze studentów SAIC namalował obraz pod tytułem *Mirth & Girth* (nawiązującym do nazwy organizacji gejowskiej). Na płótnie został przedstawiony czarnoskóry, otyły mężczyzna, ubrany w damską bieliznę. Publiczność rozpoznała w wizerunku mężczyzny zmarłego kilka miesięcy wcześniej, pierwszego w historii USA czarnoskórego burmistrza Chicago, Harolda Washingtona. Obraz został „aresztowany” przez grupę radnych, czyli usunięty przemocą z przestrzeni publicznej. Czynności procesowe, w których padały oskarżenia o naruszenie wizerunku powszechnie szanowanej, zmarłej osoby oraz roszczenia o zadośćuczynienie w związku z wykroczeniem przeciwko swobodzie wypowiedzi artystycznej trwały 6 lat, przyczyniając się do coraz większej popularności młodego malarza i jego „dzieła sztuki”. W ich wyniku student otrzymał odszkodowanie za zniszczenia pracy, powstałe w czasie usuwania jej z galerii uniwersyteckiej, a dziekan artystycznej szkoły obiecał, że obraz będący przedmiotem sporu nie będzie ani wystawiany w galeriach, ani wystawiony na sprzedaż.

⁵ Tamże, s. 883.

Tyle mówi, przedstawiony w skrócie, fakt zaistniały przed ćwierćwieczem. Ale to nie koniec tej historii. Historia obrazu i jego liczne reprodukcje dostępne są w internecie.⁶ Jest to doskonały przykład rozszerzonej w nieskończoność sfery publicznej. Harold Washington na zawsze pozostanie zapamiętany jako „temat” szyderczego wygłupu, a nazwisko owego studenta-artysty, Davida Nelsona, łączone jest do dziś tylko z tą sytuacją sprzed lat.

B) W lutym 1989 roku, student tej samej artystycznej szkoły w Chicago, Scott Tyler wykonał instalację pod tytułem *What is the Proper Way to Display a U.S. Flag?* (Jaki jest najlepszy sposób eksponowania Flagi Stanów Zjednoczonych?). Instalacja składała się z flagi rozłożonej na podłodze, małego podium i leżącej na nim książki, w której widzowie mieli zapisywać swoje uwagi na temat ekspozycji. Zamyśl krytyczny polegał na takim ustawieniu elementów, aby widzowie w celu dokonania wpisu musieli stąpać po fładze.

Konflikt został wywołany. Przeciwno opowiadali się między innymi weterani wojenni, a szkole, pod presją opinii publicznej, cofnięte zostały federalne dotowania. Tego typu artystyczne eksperymenty z symbolami narodowymi, takimi jak flaga czy godło, znane są z polskiej sceny artystycznej, czy też polskiej sfery publicznej, ponieważ konflikt nie zawsze jest prowokowany przez artystów, ale również przez inne wpływowe grupy nacisku np. polityków czy przedstawicieli mediów.

C) Trzeci przywołany przez Mitchella przykład - dyskusje wokół *Piss Christ* Serrano – jest również ciągle aktualny. Spory wokół interpretacji trwają nieprzerwanie do dzisiaj, tym bardziej, że dzieła sztuki, obierające sobie krzyż jako temat działań, pojawiają się co jakiś czas na artystycznej scenie (czyli już w rozszerzonej przestrzeni publicznej) i wtedy krytycy często odwołują się do fotografii Serrano. Spośród

⁶ Opisała je Wikipedia, szerokie komentarze pojawiają się na portalach czarnoskórych obywateli amerykańskich, ostatnio obraz został znów omówiony i reprodukowany w związku z wystawą rosyjskiego malarza Konstantina Altunina (Petersburg, sierpień 2013), który namalował aktualnych prezydenta i premiera Rosji w damskiej bieliźnie. W wyniku interwencji władz malarz był zmuszony poprosić o azyl we Francji.

wielu kontrowersyjnych sposobów, na które współcześni artyści wykorzystują symbol krzyża, poza sztuką sakralną (przeznaczoną do przestrzeni kultu) i religijną w ścisłym sensie (tworzoną z inspiracji religijnych), można wymienić dwa spotykane najczęściej.

Jednym z nich jest wykorzystywanie symboliki związanej z Pasją w celu porównania ukrzyżowania Chrystusa z cierpieniem współczesnego człowieka. „Wszyscy jesteśmy Chrystusami” - zdają się mówić artyści. Mamy tu do czynienia, jak pisze Renata Rogozińska, z „nadmierną hominizacją przedstawień religijnych”, „identyfikacją męki Jezusa z dramatycznym losem świata”, a w związku z tym z „nadmierną sakralizacją życia”.⁷ Często wyobrażenia w sposób czytelny nawiązujące od symbolu ukrzyżowania, inspirowane są wojennym ludobójstwem, kataklizmami lub „tylko” indywidualnymi, egzystencjalnymi zmaganiem artystów. Przykładem tych tendencji może być reprodukowany tu obiekt *Męczennik*, 2007, duetu Guerra de la Paz, który można było obejrzeć w ramach wystawy *In God we Trust* w 2013 r. w Warszawie.

Drugi, popularny sposób reprezentować mogą działania „wywrotowe”, czyli takie, gdzie artysta deklaruje intencje skrajnie przeciwne do odczuć religijnego odbiorcy. Serrano sugerując w komentarzu autorskim umieszczenie krzyża w moczu, nie miał na celu profanacji i prowokacji, ale chciał sprzeciwić się powszechnej sekularyzacji i lekceważeniu najważniejszego przesłania chrześcijaństwa. Stwierdził również, że jego prace artystyczne wynikają z nieuporządkowanych uczuć wobec wychowania katolickiego, które otrzymał w dzieciństwie i pomagają mu przedefiniować i spersonalizować związek z Bogiem. Sztuka jest dla niego obowiązkiem moralnym i duchowym, nie akceptuje wszelkiego pozoru i przemawia bezpośrednio do duszy.⁸

Natomiast Dorota Nieznalska o swojej realizacji z 2001 roku powiedziała – *Pasja* w żaden sposób nie była związana z religią czy wiarą, a dotyczyła wyłącznie obecnej w naszej kulturze namietności do uzbra-

⁷ R. Rogozińska, *Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970-1999*, Księgarnia Świętego Wojciecha, Poznań, 2002, s. 182.

⁸ L. Lippard, *Andres Serrano: The Spirit and the Letter*, „Art in America”, 1990, april, s. 239.

jania męskości w mięśnie podczas uporczywych ćwiczeń w siłowniach, została błędnie potraktowana jako atak na największe świętości.⁹ (Przy okazji tej prezentacji i precedensowego skazania artystki prawomocnym wyrokiem sądu za obrazę uczuć religijnych, na nowo rozgorzała prawnicza dyskusja o tym, czy działania artystyczne powinny zostać objęte kontratypem, to znaczy czy ich artystyczność powinna zostać potraktowana jako okoliczność wyłączająca karną bezprawność czynu?).

Spektakularnym wydarzeniem artystycznym, doskonale wpisującym się w konflikt w przestrzeni publicznej, jest pokazanie pracy Grzegorza Markiewicza *Adoracja* (po dwudziestu latach od powstania), na wystawie *British British Polish Polish* w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie w 2013 roku.¹⁰ „Świadomie subwersywne wykorzystywanie ikonografii chrześcijańskiej pojawia się w akcie męskim w sztuce krytycznej lat 90. w celu podważenia tradycyjnej i konserwatywnej polityki obyczajowej i wizualnej, wspieranej przez Kościół katolicki w Polsce po 1989 roku. (...) Najciekawszy pod względem radykalnej seksualizacji ciała Chrystusa jest film Jacka Markiewicza z 1993 roku, pokazywany pod tytułem „Bez tytułu” lub „Adoracja”. Nagi artysta pieści leżący krucyfiks pochodzący z kolekcji średniowiecznej Muzeum Narodowego w Warszawie. (...) Tego typu prace wywołują kontrowersje i dyskusje wokół sztuki współczesnej, kryje się jednak za nimi coś więcej niż prosta prowokacja lub współczesna polityka obyczajowa. Jest to pisanie poprzez sztukę alternatywnej historii wyobraźni religijnej. Artystki i artyści wyczuwają perwersyjne zakamarki chrześcijańskiej tradycji, teksty i wizerunki

⁹ M. Kowalczyk, *Profanacje, detronizacje, odwrócenia – karnawalizacja chrześcijańskiego sacrum w sztuce współczesnej*, [w:] A. Radomski, R. Bomba (red.), *Granice w kulturze*, Wydawnictwo Portalu Wiedza i Edukacja, Lublin, 2010, s. 136.

¹⁰ Kuratorzy zestawili sztukę lat 90. i pierwszej dekady XXI w. Polski i Wielkiej Brytanii. Jeśli chodzi o sztukę angielską punktem odniesienia była wystawa „Freeze” w Londyńskich dokach w 1988 r. zorganizowana przez ówczesnego studenta Goldsmiths College Damiena Hirsta oraz jego koleżanki i kolegów, co stanowiło początek zjawiska, nazywanego później Young British Artists. W Polsce równoległym wydarzeniem w początkach lat 90-tych była działalność grupy studentów Wydziału Rzeźby warszawskiej ASP z pracowni prof. Grzegorza Kowalskiego, do której należeli między innymi Katarzyna Kozyra, Jacek Markiewicz, Jacek Adamas, Paweł Althamer.

heretyckie, mistyczne, apokryficzne, w których radykalne akty ucieleśnienia służyły teologicznym celom lub religijnej ekstazie¹¹ – pisze znany teoretyk sztuki w krytycznym tekście. Trudno jednak zaliczyć sytuację, która miała miejsce w trakcie trwania wystawy pod gmachem i wewnątrz gmachu CSW do „kontrowersji i dyskusji”. Był to czynny protest, manifestacja obrażonych, rozjuszonych ludzi, których można by nazwać „obrońcami krzyża”, które to określenie zyskało sobie trwałe miejsce w polskiej najnowszej historii sporów i czasem wręcz czynnej walki w przestrzeni publicznej. Stacje telewizyjne relacjonowały zajścia, a w prasie codziennej i poświęconej sztuce ukazywały się komentarze o wydźwięku uzależnionym od opcji światopoglądowej autorów. Konflikt wywołany przez ponowną prezentację zapomnianego dzieła i nagłośnienie sprawy w mediach, doprowadził do symbolicznego usunięcia pracy z wystawy, a minister kultury odmówił finansowania artystycznego przedsięwzięcia.

Porównanie historii wszystkich omówionych powyżej sytuacji, będących tylko wybranymi przykładami spośród wielu, potwierdza, że sztuka, nazwijmy ją poawangardową, wchodząc do przestrzeni publicznej rodziła i w dalszym ciągu prowokuje konflikty.

Polityka, sfera publiczna i wspólnota

Od dawna diagnozuje się we współczesnym społeczeństwie liberalnym doświadczenie rozpadu wszelkiej wspólnotowości, atomizację społeczeństwa, powszechny brak troski o wspólne sprawy. Sytuacja ta jest głównym powodem krytyki współczesnego liberalizmu z co najmniej trzech pozycji – konserwatyzmu, programu komunitariańskiego¹² i rady-

¹¹ P. Leszkowicz, *Jacek Markiewicz i akt chrześcijański*, „Obieg”, <http://www.obieg.pl/felieton/30503> (19.11.2013). Por. tegoż autora: *Nagi mężczyzna. Akt męski w sztuce polskiej po 1945*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012, s. 58-67.

¹² Komunitarianizm jest nurtem we współczesnej filozofii polityki, w którym podstawową kategorią jest wspólnota. Podkreśla się jej wagę w społecznym życiu człowieka. Najbardziej znani komunitarianie to Amitai Etzioni, Charles Taylor, Michael Walzer, Alasdair MacIntyre, Robert Putnam, Robert Bellah, Michael Sandel, Patrick Hunout .

kalnej lewicy. Kategorią, która jest krytykowana najbardziej jest skrajny indywidualizm i rzekomo gwarantowana przez liberalizm wolność jednostki, oferująca równe prawa w przestrzeni publicznej. Ograniczając teraz rozważania do koncepcji krytycznych, wymienionych jako dwie ostatnie – komunitarianizmu i demokracji radykalnej – spróbujemy zastanowić się jak te dwa odmienne sposoby rozwiązywania konfliktów w przestrzeni publicznej determinują myślenie o roli sztuki w tej przestrzeni.

Polityka, zdaniem Arystotelesa, jest sztuką rządzenia państwem, której celem jest dobro wspólne: „Celem państwa jest zatem szczęśliwe życie, a reszta to środki do tego celu wiodące. Państwo zaś jest w s p ó ł - n o t ą rodów i miejscowości dla doskonałego i samowystarczającego bytowania. To znów polega, jak powiedziałem, na życiu szczęśliwym i pięknym. Trzeba tedy przyjąć, że wspólnota państwowa ma na celu nie współżycie, lecz piękne uczynki (podkr. JWG).”¹³ Dalej filozof dopowiada, że „Państwo zaś jest pewną wspólnotą równych, mającą na celu możliwie doskonałe życie.”¹⁴

We współczesnej refleksji filozoficznej o polityce niewiele się zmieniło i za główne zadanie polityki uważa się budowanie i zachowanie jedności społeczeństw/grup ludzkich, złożonych z różniących się od siebie jednostek. W różnych koncepcjach polityki, z których za najważniejsze uznaje się sformułowane przez Thomasa Hobbesa, Carla von Clausewitza, Carla Schmitta i Hannah Arendt, przedstawia się natomiast różne kategorie wiodące, wokół których budowane są te koncepcje. Dla rozważań dotyczących związków sztuki i polityki ważne jest szczególnie rozumienie miejsca polityki wśród innych sfer ludzkiej

¹³ Arystoteles, *Polityka*, tłum. L. Piotrowicz, [w:] Tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. I, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 66.

¹⁴ Tamże, s. 170. Na marginesie wypada odnotować, że w politycznej koncepcji arystotelesowskiego państwa, nie znalazło się miejsce dla artystów. Dla swego istnienia państwo potrzebuje jedynie rolników, rzemieślników, sił zbrojnych, zasobów pieniężnych, kapłanów w celu wypełniania i propagowania służby Bożej oraz tych, którzy orzekają o tym co sprawiedliwe i pożyteczne. Do spełnienia duchowych potrzeb społeczeństwa wystarczy religia i jej kapłani.

aktywności oraz akceptowane sposoby „niwelowania” różnic i stopień akceptacji inności wśród „aktorów życia społecznego”. Polityka jest procesem interakcji społecznej, którego podstawą jest uznanie różnic między ludźmi za element konstytutywny świata społecznego. Różnice te są aprobowane i akceptowany jest zakaz dążenia do ich eliminacji. To „polityczne udomowienie różnicy” ma swe źródło w uznaniu równej ważności moralnej wszystkich członków wspólnoty politycznej.¹⁵ Celem polityki jest więc dobro wszystkich członków wspólnoty. Nie wszyscy jednak rozumieją dobro w ten sam sposób. To rodzi konflikty prowadzące często do wojen. Polityka jest zatem sposobem przewyższania konfliktów między ludźmi, czyli przymuszaniem ich do podporządkowania się ideom i programom zapewniającym wymaganą jakość współżycia, nie przy użyciu przemocy fizycznej, a symbolicznej.

W życiu człowieka istnieją cztery sfery, w których realizuje różne aktywności. Pierwsza, najszersza sfera to sfera społeczna. Człowiek realizuje się w stosunku do grupy, wspólnoty do której należy, czy chce, czy też nie. Sfera druga, publiczna, obejmuje te aspekty naszego życia, które podlegają publicznemu ujawnieniu. Sfera trzecia, prywatna, jest obszarem naszych działań, które nie podlegają publicznemu ujawnieniu; wreszcie sfera intymna, obejmująca te aspekty naszego życia, których nie ujawniamy nawet w sferze prywatnej.

Interesującą nas teraz sfera publiczna, jest zatem wspólną przestrzenią, gdzie nie tylko zostają ujawnione różne aspekty naszego życia, ale rozważane są ważne dla społeczności sprawy i gdzie można dojść do porozumienia w sprawie rozwiązywania ważnych dla wspólnoty problemów. „Sfera publiczna jest centralnym elementem współczesnego społeczeństwa – stwierdza Charles Taylor – do tego stopnia, że wszędzie tam gdzie została faktycznie zniszczona albo poddana kontroli, trzeba ją sfabrykować”.¹⁶ Potrzebą społeczną jest samoakcep-

¹⁵ A. Chmielewski, *Polityka i etyka Alasdaira MacIntyre’a*, [w:] A. MacIntyre, *Etyka i polityka*, tłum. zbiorowe, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 34.

¹⁶ Ch. Taylor, *Polityka liberalna a sfera publiczna*, [w:] K. Michalski (red.), *Spółczesność liberalna*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996, s. 22.

tacja siebie jako człowieka wolnego i samorządnego, a więc mającego prawo do uczestniczenia w debacie publicznej, dotyczącej własnej przyszłości, do wyrażania własnej opinii na temat ważnych dla siebie spraw. Dlatego też w państwach totalitarnych obserwujemy zjawisko sztucznego fabrykowania przestrzeni publicznej (reżyserowane debaty, przymusowe „spontaniczne” demonstracje itd.) Rodzi się pytanie, czy we współczesnych państwach demokratycznych możliwa jest naprawdę niekontrolowana i niepodlegająca manipulacji publiczna dyskusja? Taylor wymienia jako potencjalne czynniki zagrożenia: zależności finansowe, niejawne naciski władzy oraz, co ważne, specyficzny charakter niektórych mediów, który uniemożliwia otwartą i wielostronną wymianę poglądów, która jest warunkiem kształtowania się opinii publicznej.

W przestrzeni publicznej bowiem, rodzi się opinia publiczna, którą trzeba odróżnić od opinii powszechnej. Opinia powszechna jest sądem na temat rzeczywistości, który podziela całe społeczeństwo albo nawet cała ludzkość. Przyjmowana jest w sposób bezrefleksyjny przez każde kolejne pokolenie, bez pośrednictwa dyskusji i krytyki.

„Opinia publiczna natomiast ma 1) być rezultatem refleksji, 2) wyłaniać się w wyniku dyskusji, 3) odzwierciedlać czynnie wypracowany *consensus*.”¹⁷ Na podkreślenie zasługuje tu dynamiczny charakter tej kategorii, krytycyzm i zrodzona w swobodnej dyskusji zgoda co do zjawiska, którego dotyczy. Niezbywalnym warunkiem dla procesu powstawania opinii publicznej jest apolityczność sfery publicznej. Sfera publiczna nie może być dozorowana przez polityków bo jest usytuowana poza sferą władzy, natomiast obowiązkiem moralnym władzy jest branie pod uwagę opinii publicznej.

Obok apolityczności, warunkiem konstytucyjnym przestrzeni publicznej jest jej świeckość. Fakt bezpowrotnego końca epoki, w której władza polityczna i cała organizacja społeczeństwa była podporządkowana wierze, jest niezaprzeczalny. Taylor słusznie dowodzi, że nie oznacza to końca religii osobistej. Wręcz przeciwnie, fakt sekulary-

¹⁷ Tamże, s. 24.

zacji przestrzeni publicznej, czyli w tym rozumieniu uwolnienie jej od zewnętrznej, religijnej organizacji, stwarza zupełnie nowe możliwości zaistnienia religii, a więc i sztuki powstającej z religijnej inspiracji w tejże przestrzeni. Filozof uważa, że „Nowoczesność jest świecka, lecz nie w często stosowanym, luźnym znaczeniu tego słowa, które oznacza nieobecność religii. Świeckość wyraża się w tym, że religia zajmuje inne miejsce w porządku, zgodnie z koncepcją, wedle której wszelkie działanie społeczne odbywa się w czasie świeckim.”¹⁸ Chodzi tu o to, że wszystkie wspomniane wydarzenia i charakterystyczne dla przestrzeni publicznej rozwiązywanie problemów, istnieją tylko w jednym wymiarze czasowym (doczesnym) i są związane przyczynowo z innymi wydarzeniami tego samego rodzaju. Sfera publiczna i opinia publiczna scharakteryzowane w powyższy sposób są niezbywalnymi elementami wspólnoty, będącej podstawową kategorią dla tego myślenia o społeczeństwie i jego dobru.

Wszyscy ludzie są umieszczeni we wspólnotach i poza nimi nie są w stanie siebie zrozumieć ani zyskać swej tożsamości. Wspólnotę charakteryzują najlepiej dwie cechy – wspólne praktyki porządkujące postępowanie, które można porównać do reguł gry, oraz odwołanie do tradycji pojmowanej jako pamięć, opowieści „o historii wirtuozów praktyki.”¹⁹ Na terenie wspólnoty można i powinno się dążyć do powszechnego dobra, z zaangażowaniem i nadzieją na jego osiągnięcie. Służy temu debata publiczna, w której wszystkim uczestnikom chodzi o wspólne dobro. Zdaniem MacIntyre’a w pewnych przypadkach może zaistnieć sytuacja konieczności pozbawienia kogoś głosu w tej debacie, jak pisze „Nie jest to kwestia stłumienia pewnego punktu widzenia w ramach debaty. Jest to kwestia wykluczenia kogoś z debaty. W takim przypadku przedmiot lub sposób wypowiedzi – lub też jedno i drugie – są uznawane za powód do dyskwalifikacji mówcy, jako uczestnika debaty.

¹⁸ Ch. Taylor, *Nowoczesne imaginaria społeczne*, tłum. A. Puchejda, Wydawnictwo Znak, K. Szymaniak, Kraków 2010, s. 259.

¹⁹ P. Śpiewak, *Poszukiwanie wspólnot*, [w:] P. Śpiewak (red.), *Komunitarianie. Wybór tekstów*, Fundacja Aletheia, Warszawa 2004, s. 9.

To, co powiedział, lub jak to powiedział, zniszczyło jego konwersacyjną pozycję. Taka wypowiedź nie może być tolerowana.”²⁰ Pozostawmy kwestię tego, jakie konkretnie zachowania ma na myśli amerykański filozof, koncentrując się na samym fakcie dopuszczenia możliwości zrezygnowania z czyjegoś głosu w debacie, w imię dobra wspólnoty. Powodem takim mógłby stać się zaczyn nieusuwalnego, destrukcyjnego, w jakimś konkretnym przypadku – konfliktu.

Agonizm zamiast wspólnoty

Rosalyn Deutsche w *Agorafobii*, tekście o funkcjonowaniu sztuki w przestrzeni publicznej²¹, nawiązuje do ustaleń teoretyków demokracji radykalnej – Claude’a Leforta, Chantal Mouffe czy Ernesto Laclau. W świetle ich rozważań jedność i dostępność przestrzeni publicznej to utopia. Przestrzeń publiczna nie tylko jest miejscem stałych konfliktów, ale jest produktem konfliktu. Mouffe pisze: „Na pewno liberalizm wymaga krytyki, o tyle, o ile w swych racjonalistycznych i indywidualistycznych sformułowaniach nie jest w stanie zaakceptować zarówno niemożności wykorzenienia antagonizmu, jak i całkowitego racjonalnego pojednania społeczeństwa. (...) Debata demokratyczna nie jest deliberacją nakierowaną na osiągnięcie jedyne racjonalnego rozwiązania możliwego do zaakceptowania przez wszystkich, ale konfrontacją między przeciwnikami. W rzeczy samej kategoria przeciwnika jest kluczowa dla redefiniowania liberalnej demokracji w taki sposób, że nie neguje ona polityczności w jej antagonistycznym wymiarze. Przeciwnik jest w pewnym sensie wrogiem, ale wrogiem uznanym, z którym można znaleźć wspólny grunt. Przeciwnicy walczą ze sobą, ale nie podają w wątpliwość legitymizacji swych pozycji. Podzielają oni przywiązanie do etyczno-politycznych zasad liberalnej demokracji. Różnią się jednak w określaniu ich znaczenia i form zastosowania, a taki spór nie może być rozwiązany

²⁰ A. MacIntyre, *Etyka i polityka*, A. Chmielewski (red.), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 294.

²¹ R. Deutsche, *Agorafobia*, tłum. P. Leszkowicz, „Artium Quaestiones”, 2002, XIII.

poprzez racjonalną argumentację. Pojmowana w ten sposób liberalno-demokratyczna polityka może być widziana jako spójne, ale nigdy w pełni nie zrealizowane zadanie przekształcenia antagonistycznego potencjału obecnego w stosunkach międzyludzkich. Tworząc warunki do tego, by możliwy konflikt przyjął formę konfrontacji między przeciwnikami (agonizm), próbuje ona uniknąć frontalnej walki między wrogami (antagonizm)”.²²

Deutsche wskazuje na praktyki niedopuszczające do głosu grup zmarginalizowanych. Gdy cytowany przez autorkę *Agorafobii* postmodernistyczny krytyk, zastanawiając się nad publiczną funkcją sztuki za najważniejszą kwestię uznał pytanie o to „(...) kto definiuje sferę publiczną, manipuluje nią i z niej korzysta?”²³, musimy przyznać, że pytanie które stawia ma charakter uniwersalny, obowiązujący i decydujący nie tylko dla teoretycznych dyskusji o sztuce i przestrzeni publicznej, ale dla artystycznej praktyki i krytyki. Pytanie to można sformułować również inaczej: kto dokonuje przemocy i na kim? – przyjmując, że opresja to marginalizowanie określonych grup społecznych w celu podkreślenia uprzywilejowania opresora.

Zarys estetyki politycznej, będącej w opozycji do Charlesa Taylora rozumienia związków tego, co estetyczne z tym, co etyczne, a w symbiozie z większością tez estetyki społecznej Arnolda Berleanta przedstawił ostatnio Adam Chmielewski. Oto główne jego założenia:

A) Estetyka jest dyscypliną polityczną. Sztuka ma potencjał krytyczny i sprawczy w przekształcaniu rzeczywistości: „(...) bardzo łatwo można wykazać, że nawet ograniczone pojmowanie zakresu estetyki jako badania dzieł sztuki ma ważki wymiar polityczny, albowiem treścią

²² Ch. Mouffe, *Introduction: Schmitt's Challenge*, [w:] Ch. Mouffe (red.), *The Challenge of Carl Schmitt*, Verso, London – New York 1999, s. 4, cyt. za: L. Koczanowicz, *Antagonizm, agonizm i radykalna demokracja. Koncepcja polityki Chantal Mouffe*, [w:] Ch. Mouffe, *Paradoks demokracji*, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2005, s. 14.

²³ C. Owens, *The Yen of Art*, [w:] H. Foster (red.), *Discussion in Contemporary Culture*, Bay Press, Seattle 1987, cyt. za: R. Deutsche, *Agorafobia*, tłum. P. Leszkowicz, [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów, „Artium Quaestiones”*, Poznań 2009, s. 609.

sztuki nie jest sama rzeczywistość lecz jej przedstawienie. W obszarze wyobrażeń zawartych w dziele sztuki obowiązywanie zasad i zakazów reglamentujących rzeczywistość ulega zawieszeniu. Sztuka jest zaproszeniem do wyobrażenia sobie innej rzeczywistości, a więc do krytyki i do przekształcenia istniejącej.”²⁴

B) Sztuka walczy o wolność i dlatego jest represjonowana: „Dlatego nic nie podlega silniejszym represjom niż ucieleśnione w sztuce swobodne wyobrażenia ludzkiego ducha, który zdołał przełamać własną agorafobię i okazał się na tyle śmiały aby pokazać, że inny świat jest możliwy. (...) sztuka zawsze była i pozostaje sferą walki ze skrępowaniem wewnętrznym. Jest ona jednakże nade wszystko walką ze skrępowaniem zewnętrznym, przybierającym postać zmiennego, lecz nieodmiennie represyjnego kanonu tego, co estetyczne – polityczne – dopuszczalne. Na płaszczyźnie zbiorowości jest sferą zmagania o wolność, a zarazem przedmiotem nieustannego krępowania więzami politycznymi.”²⁵

C) Artystyczny, wolny duch jest odważny i potrafi pokonać irracjonalny lęk przed otwartą przestrzenią, który autor nazywa agorafobią, czyli niechęcią do aktywności w przestrzeni publicznej, której pierwowzorem ma być grecka agora, miejsce gdzie toczyło się życie polityczne i religijne starożytnego miasta.

Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę, że autor odwołuje się do wpływowego eseju Deutsche, musimy przyjąć, że akceptuje główną, zawartą tam tezę o konflikcie wpisanym z definicji w przestrzeń publiczną.

²⁴ A. Chmielewski, *Cząstki w przestrzeni: Charles Taylor i estetyka polityczna*, [w:] Ch. Grabowski, J. P. Hudzik, J. Kłos (red.), *Charlesa Taylora wizja nowoczesności. Rekonstrukcje i interpretacje*, Oficyna Wydawnicza ŁOŚGRAF, Warszawa 2012, s. 50.

²⁵ Tamże, s. 51.

Dwa łuki w przestrzeniach

Powróćmy na koniec do konkretnych działań artystycznych, umieszczonych tym razem nie w „medialnie rozszerzonej” – jak ją nazwałam – lecz w tradycyjnej przestrzeni publicznej. Będziemy mieć do czynienia z co najmniej kilkoma niezbywalnymi elementami, do których należą: A) artystyczny zamysł i intencje, B) miejsce w przestrzeni C) reakcja odbiorców.

Mitchell, w *The Violence of Public Art* przypomina kontrowersje, jakie wzbudziła jedna z pierwszych prezentacji sztuki publicznej – rzeźba Richarda Serra (*Tilted Arc*, 1981) umieszczona na Federal Plaza w Nowym Jorku. Sporych rozmiarów (ok. 36m x 3,6m) rzeźba w kształcie wygiętego łuku została wykonana na zamówienie rządowego programu, lecz po protestach, w których brali udział głównie urzędnicy administracji państwowej, pracujący w okolicznych biurach, została usunięta z miejsca swego pierwotnego przeznaczenia. Nastąpiło to, mimo protestów przedstawicieli świata sztuki, po trzydniowej konsultacji i debacie publicznej w 1985 r. i w wyniku głosowania członków GSA (General Services Administration), czyli niezależnej agencji rządu Stanów Zjednoczonych, powołanej (w 1949 roku) w celu pomocy i kontroli agencji federalnych. Protestował osobiście również autor budzącego emocje dzieła. Serra nie zgodził się na przeniesienie rzeźby w inne, wskazywane miejsce argumentując, że *Tilted Arc* jest dziełem typu *site-specific*, czyli było stworzone z myślą o funkcjonowaniu właśnie w tym, precyzyjnie określonym miejscu.²⁶ Instalacja nie miałaby sensu w innym miejscu, czyli tam gdzie nikomu by nie przeszkadzała, ponieważ była tworzona właśnie z intencją zakłócenia rutynowego i schematycznego wykorzystywania przestrzeni miejskiej przez jej użytkowników. W związku z tym praca została rozebrana.

²⁶ Prace *site-specific* często polegają na połączeniu elementów rzeźbiarskich z elementami krajobrazu, bądź architekturą. Zgodnie z definicją artystyczny projekt powinien być poprzedzony badaniami krajobrazu kulturowego czyli aspektów historycznych, środowiskowych, społecznych.

Drugi przykład to realizacja projektu *Tęcza* przez Julitę Wójcik. Dzieło artystki to metalowy łuk pokryty różnobarwnymi, sztucznymi kwiatami, układającymi się w sześciobarwny pas, tworząc znak tęczy. Historia związana z tym projektem zaczyna się w roku 2010, w Wigrach, gdzie „pokryty sztucznymi kwiatami łuk dotykał wzniesienia, na którym znajduje się zespół pokamedulski. Artystka wykorzystała uniwersalny symbol – obecności Boga, przymierza, mostu miłości, pokoju, miłosierdzia, nadziei, ale też – we współczesnym świecie – chociażby ruchów emancypacji mniejszości seksualnych.”²⁷ Wójcik podobną tęczę zrealizowała jesienią 2011 na placu przed Parlamentem Europejskim w ramach serii projektów artystycznych w przestrzeni publicznej Brukseli, zatytułowanej *Fossils and Gardens*, odbywającej się z okazji pierwszej polskiej prezydencji w Unii Europejskiej. W czerwcu 2012 roku *Tęcza* stała na Placu Zbawiciela w Warszawie.

Mimo że artystka przekonywała o swoich apolitycznych intencjach – „*Tęcza* pojawiła się w momencie organizacji wielu wydarzeń: 2 czerwca odbyła się Parada Równości, za chwilę będziemy mieć Boże Ciało, a zaraz potem – otwarcie Euro 2012. Ona pasuje niejako do wszystkich tych wydarzeń, co sprawia, że tym samym podkreśla moje główne założenie: żeby *Tęcza* nie była zaangażowana społecznie czy politycznie, aby była całkowicie wolna od jakichkolwiek narzuconych znaczeń. Po prostu – aby była piękna”²⁸ – obiekt jest już od kilku lat powodem konfliktów, których eskalacja w sferze artysta – publiczność – władze – przyjęła niespotykane dotąd rozmiary. Nie jest moim celem rekonstruowanie tu przebiegu kolejnych protestów, podpaleń, interwencji, oskarżeń o wandalizm i mocnych deklaracji władz miejskich o utrzymaniu konstrukcji „na zawsze”, tym bardziej, że sprawa ta

²⁷ K. Sienkiewicz, <http://culture.pl/pl/tworca/julita-wojcik> (08.06.2012).

²⁸ J. Wójcik, „*Tęcza*” *Julity Wójcik w Warszawie*, <http://culture.pl/pl/wydarzenie/tecza-julity-wojcik-w-warszawie> (14.09.2014).

jest opisana w mediach i dostępna zainteresowanym. Powróćmy natomiast do wymienionych wcześniej elementów sytuacji, która rodzi się w momencie umieszczenia dzieła sztuki w przestrzeni publicznej, tak jak to miało miejsce w obu ostatnio opisanych przykładach.

A) Intencje. Oboje artyści, tworząc duże instalacje miejskie, zakłócili przestrzeń publiczną. W przeciwieństwie do Serry, który deklarował wprost swe intencje, Wójcik wyraźnie broniła się przed zarzutami o chęć artystycznej prowokacji. Z kilku powodów *Tęcza* mogła prowokować. Samą kompozycję ograniczoną do sześciu kolorów, trudno interpretować inaczej niż „symbol dumy społeczności gejów i lesbijek”, którą w 1978 roku zaprojektował i wykonał Gilbert Baker z San Francisco. *Tęcza*, która pojawiła się na niebie po Potopie, a która była znakiem pojednania i przymierza – miała siedem kolorów.

B) Miejsce. W pierwszym przypadku, amerykański artysta projektował monumentalny łuk znając miejsce jego ustawienia. Dla drugiej realizacji, po zakończeniu prezentacji w Brukseli, trzeba było znaleźć jakieś inne miejsce. Został wybrany Plac Zbawiciela w Warszawie, biorący swą nazwę od parafialnego Kościoła Najświętszego Zbawiciela z początku ubiegłego wieku. Tak jak w przypadku *Tilted Arc*, po ponawiających się protestach, w tym kilkakrotnym podpaleniu *Tęczy*, podniosły się głosy o nieodbudowywaniu instalacji w dotychczasowym miejscu, ale przeniesienie jej na przykład w okolice ronda w dzielnicy Mokotów, które od 2011 r. nosi nazwę Ronda Unii Europejskiej. Wtedy prezentacja pracy, zamówionej w ramach europejskiego projektu i będącej pamiątką Polskiej prezydencji, byłaby w swej wymowie naturalną kontynuacją pierwotnej inspiracji. Ale w tym wypadku zadziałał mechanizm prac *site-specific*, bo Plac Zbawiciela nie został wybrany przypadkowo.

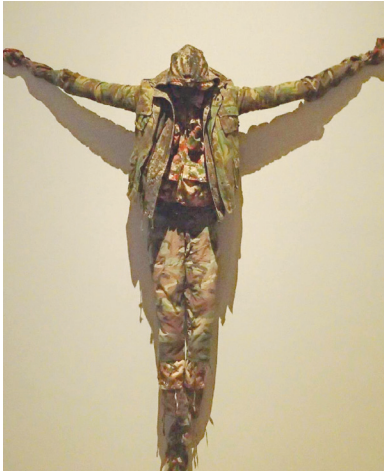
Ponieważ umieszczenie kontrowersyjnego symbolu w sąsiedztwie kościoła katolickiego i na placu o boskim imieniu, stanowiło nową „specyfikę” funkcjonowania dzieła, nie ma mowy o jego przeniesieniu. Jak mówi Rosalyn Deutsche „prace *site-specific* stają się częścią przestrzeni, w której się znajdują, właśnie za sprawą przekształcenia, jakie w niej powodują; przekształcenia – a może nawet odnowienia – poma-

gającego odbiorcy zrozumieć konflikty i niepewności, które zostały stłumione w trakcie tworzenia tych pozornie spójnych przestrzeni.”²⁹ W Nowym Jorku artysta „przegrał” bitwę o *przechylony łuk*, a *kolorowy łuk* w Warszawie, odbudowywany po kolejnych zniszczeniach, będzie długo „pomagał nam zrozumieć konflikty i niepewności”.

C) Sztuka publiczna, ze swej natury, może być kontrowersyjna, ponieważ w większości jej odbiorcy mają niewielką wiedzę o sztuce współczesnej i niewielką pulę doświadczenia w tym względzie, w przeciwieństwie do w pewien sposób wyselekcjonowanej grupy bywalców muzeów i galerii. Właśnie dlatego ci odbiorcy są podatni na wszelkie manipulacje ze strony krytyków i innych komentatorów, należących do grupy uprzywilejowanej. Jeśli jednak obiekty sztuki rodzą stały konflikt i są przyczyną frustracji dla jakiejś grupy społeczeństwa, wtedy problematyczna staje się rola sztuki i konkretnego dzieła. Tego typu konflikty rodzą nieufność i co najmniej obojętność, jeśli nie agresję, wobec całej współczesnej sztuki i umacniają przepaść jaka ją dzieli od szerokiej i często przypadkowej publiczności.

Gdy opinia publiczna na jakiś ważny temat jest podzielona, rodzi się konflikt. Kształtowanie się opinii w przestrzeni publicznej dotyczy również sztuki, jako jednego ze zjawisk ważnych dla człowieka. Sztuka może być przedmiotem debaty, może pomóc w krytycznej dyskusji lub ją zantagonizować. Przy akceptacji takiej natury sztuki współczesnej, ważne jest to, w jaki sposób myślimy o jej roli w życiu publicznym. Nie ma bowiem, tak jak w wielu kwestiach, jednego, obowiązującego stanowiska w tej sprawie. Możemy bowiem chcieć dążyć – z akcentem na zaimek „my” – do wspólnotowego dobra, lub raczej skłaniać się do tworzenia społeczności agonicznej. Nie można jednak wtedy zapominać, że żaden z tych wyborów nie jest neutralny i każdy z nich wymaga akceptacji konsekwencji, które w ich wyniku mogą się pojawić.

²⁹ R. Deutsche, *Evictions. Art. and Spatial Politics*, MIT Press, Cambridge 1996, s., 262, cyt. za: M. Szcześniak, *Spory o przestrzeń. Kilka uwag o uczestnictwie w konflikcie*, „Kultura popularna” 2012, nr 4 (34), s. 63.



Il. 1. Męczennik, 2007, Guerra de la Paz (Allain Guerra, Neraldo de la Paz). Tkanina, metal. Obiekt prezentowany w ramach wystawy In God we Trust, kurator Maria Brewińska, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 06.09 - 11.11 2013. (fot. Antoni Gburek)



Il. 2. Tęcza, 2012, fot. Mateusz Opasiński, repozytorium wolnych multimediów z(wikimedia.org/wikipedia/commons/0/07/Tęcza_na_pl._Zbawiciela_w_Warszawie_(remont)_2.JPG?uselang=pl)